فصلنامهٔ جستارهای داستانی در ادب فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی، کرمانشاه
دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱، تابستان ۱۳۹۶ هـ. ش. / ۲۰۱۷ م. / صص ۹۱-۱۱۵

آسیب‌شناسی «روایت ذهنی» در نخستین نمونهٔ «تک‌گویی درونی» داستان فارسی: داستان کوتاه «فردا» از صادق هدایت[۱]

فواد مولودی[۲]
استادیار پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سمت)

چکیده

روایت ذهنی یکی از شیوه‌های رایج روایت در داستان مدرنیستی است که نویسندهٔ آن، شخصیّت را در کانون داستان قرار می‌دهد و تمام داستان را، به مثابهٔ عرضه‌گاه مستقیم جریان ذهن و اندیشهٔ شخصیّت - در مرحلهٔ پیش از گفتار، یا در مرحلهٔ گفتار -می‌نویسد. چنین رویکردی به روایت، طبیعتاً، نظام زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی نوینی را ایجاب می‌کند و نویسندهٔ روایت ذهنی برای دست‌یابی به آن نظام، هم‌زمان، پنج مؤلّفهٔ «زمان» «مکان» «پیرنگ» «شخصیّت‌پردازی» و «صدای راوی» را در ساخت و پرداختی مدرنیستی و ذهنی عرضه می‌کند. کیفیّت پردازش این مؤلّفه‌ها علاوه بر آنکه سازندهٔ صورت و ساختار اثر است، آشکارکنندهٔ مبانی معرفتی نویسندهٔ آن نیز هست؛ چراکه هدف غایی در روایت ذهنی، عرضهٔ دغدغه‌های ذهنی شخصیّت مسئله‌دار و نمایش محدودیّت شناختی و ادراکی او است. هدایت که در *سه قطره خون* (۱۳۱۱) و *بوف کور* (۱۳۱۵) خود را به عنوان پایه‌گذار مدرنیسم ادبی در داستان ایرانی شناسانده بود، بعدها در داستان کوتاه «فردا» (۱۳۲۵) آگاهانه کوشید روایتی ذهنی خلق کند و پایه‌گذار این شیوه در داستان فارسی هم باشد. او برای نخستین بار در داستان فارسی، تک‌گویی درونی دو شخصیّت داستان (مهدی و غلام) را در کنار هم قرار می‌دهد و در زمانی ذهنی، به طور مستقیم جریان ذهن و اندیشهٔ آن دو را عرضه می‌کند. در مقالهٔ حاضر، بر پایهٔ چارچوب نظری فوق، به تحلیل روایت ذهنی در داستان کوتاه «فردا» پرداخته‌ایم و کوشیده‌ایم با نگاهی انتقادی، ضعف و قوّت روایت ذهنی این اثر را در دو حوزهٔ صورت و محتوا نشان دهیم تا میزان توفیق هدایت در این شیوهٔ روایت معلوم شود.

کلیدواژه‌ها: روایت ذهنی، تک‌گویی درونی، صادق هدایت، داستان کوتاه، فردا، زیبایی‌شناسی، معرفت‌شناسی.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۴/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۲۰

۲. رایانامه: f_molowdi@yahoo.com

۱. مقدّمه

داستان کوتاه «فردا» نوشتهٔ صادق هدایت، نخستین نمونهٔ «تک‌گویی درونی» در ادبیّات داستانی ایران است. تک‌گویی درونی یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین شیوه‌های روایتگری در «روایت ذهنی» است و هدایت با بهره‌گیری از این شیوه در داستان «فردا» یکی از نخستین نویسندگان ایرانی بود که آگاهانه و در طرحی اندیشیده، «روایتی ذهنی» خلق کرد. در پژوهش حاضر به تحلیل و بررسی «روایت ذهنیِ» داستان «فردا» پرداخته‌ایم.

۱-۱. اهداف پژوهش

- عرضهٔ تعریفی نوین از روایت ذهنی با توجّه به تحقق توأمان آن در دو بعد زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی و دوری گزیدن از نگاه‌های رایج فرمالیستی به روایت ذهنی.
- نشان دادن چگونگی تحقّق روایت ذهنی به طور هم‌زمان در مؤلّفه‌های روایی پنج‌گانه.
- تحلیل و بررسی روایت ذهنی در داستان کوتاه «فردا» با رویکردی آسیب‌شناسانه و بر مبنای چارچوب نظری فوق.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

- صادق هدایت در داستان کوتاه «فردا» تا چه اندازه روایت ذهنی را فهم کرده است و تا چه حدّ توانسته است بازپرداختِ نوینِ مؤلّفه‌های روایی آن را محقّق کند؟
- هدایت در داستان «فردا» توانسته است نظام معرفت‌شناختی روایت ذهنی را پی‌ریزی کند یا فقط به جنبه‌های فرمی و زیبایی‌شناختی آن اکتفا کرده است؟

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ پیشینهٔ مقالهٔ حاضر باید به دو دسته از منابع اشاره کرد: ۱. منابعی که در آن‌ها به اصطلاح «روایت ذهنی» اشاره شده است: بر اساس تحقیقات مؤلّف، در میان پژوهش‌های مربوط به حوزهٔ ادبیّات داستانی ایران شهریار مندنی‌پور (۱۳۸۰)، میرعابدینی (۱۳۸۶) و بهارلو (۱۳۸۷) اصطلاح «روایت ذهنی» را به صورتی پراکنده به کار برده‌اند؛ البتّه بدون چارچوبی نظری و فقط به عنوان اصطلاحی کاربردی؛ امّا در پژوهش حاضر - چنانکه خواهیم دید - این اصطلاح تعریف، مؤلّفه‌ها و ابعادی ویژه خواهد داشت. ۲. منابعی که در آن‌ها به بررسی داستان «فردا» و شیوهٔ روایت‌پردازی آن پرداخته شده باشد: در این زمینه تا آنجا که نگارنده جست‌وجو کرده است میرعابدینی (۱۳۸۶: ذیل بررسی آثار داستانی دههٔ بیست)، بهارلو (۱۳۸۷: ذیل داستان کوتاه فردا از هدایت) و بیات (۱۳۸۷: ذیل داستان کوتاه فردا) مطالبی پراکنده و غیر روشمند دربارهٔ شیوهٔ

روایتگری داستان ذکر کرده‌اند؛ افزون بر آن، مولودی (۱۳۹۴) به تحلیل تاریخ تطوّر جریان روایت ذهنی پرداخته است. تاکنون پژوهشی روشمند دربارهٔ تحلیل و بررسی روایت ذهنی در داستان کوتاه «فردا» انجام نشده است و ما در مقالهٔ حاضر، فراتر از مباحث نویسندگان مذکور دربارهٔ روایت ذهنی و داستان «فردا»، قصد داریم به بازتعریفی نوین و جامع از روایت ذهنی دست یابیم و چارچوبی نظری برای آن تهیه کنیم و بر مبنای آن به تحلیل روشمند داستان کوتاه «فردا» بپردازیم.

۲. بحث

۲-۱. روایت ذهنی چیست؟

رئالیسم، مدّعی بازنمایی «واقعیّت» است. برای نویسندهٔ رئالیست، «واقعیّت» همان جنبهٔ بیرونی و مشهود جهان پیرامون ماست که حاصل کنش‌های فردی و در نهایت کنش جمعی یک اجتماع بشری است. این نویسندگان مجموعهٔ روابط میان‌فردی را که منجر به تولید سامانه یا شبکهٔ اجتماعی می‌شود، در روایتی مکانیکی، عینی و برون‌گرایانه عرضه می‌کنند. در مقابل، جنبش مدرنیسم در قرن بیستم، با این برداشت از «واقعیّت» به ستیز برمی‌خیزد و قویاً در «واقعیّت اجتماعی» مورد نظر رئالیسم به دیدهٔ شک می‌نگرد و سخن از واقعیّت‌هایی می‌گوید که عینی، بیرونی و مشهود نیستند. به تبع این بنیان معرفت‌شناختی، دغدغهٔ نویسندهٔ مدرنیست، نه خود واقعیّت، بلکه «انعکاس آن در ذهن ادراک‌کننده» است. او واقعیّت را امری همگن و یگانه نمی‌داند. «یگانگی واقعیّت» اگر برای نویسندهٔ رئالیست مفروضی قطعی بود، برای او امری ناممکن است و «تکثّر و قائم به فردبودنِ» واقعیّت، جای آن یگانگی را می‌گیرد (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۸). جنبش هنری مدرنیسم –در تمام شاخه‌هایش – در پی دست یافتن به مبنای معرفت‌شناختی مذکور است و در این میان، داستان مدرنیستی، به عنوان یکی از اصلی‌ترین انواع ادبی این جنبش، عرضه‌گاه تکثّر و شناخت‌های محدود و نسبی می‌شود. بر اساس این است که داستان مدرنیستی صبغهٔ «عینی» ندارد و در آن، هر ادراکی از واقعیّت، ماهیّتی «ذهنیّت مبنا» می‌یابد. بنابراین، در مدرنیسم، «روایت ذهنی» یکی از شیوه‌های اصلی روایت می‌شود. نویسندگان روایت ذهنی، برای تحقق مبانی معرفت‌شناختی‌شان، ناچار و ناگزیر از پی‌ریزی نظام زیبایی‌شناختی نوینی نیز هستند؛ چراکه در چارچوب زیبایی‌شناختیِ رئالیستی، نمی‌توان تکثّر و نسبیت را منعکس کرد؛ بدین سبب، نویسندهٔ مدرنیست زبان و مؤلّفه‌ها و صناعات روایی را از لونی دیگر به کار می‌گیرد تا بستری بیافریند که هم‌عرض و هم‌جنس با کارکرد طبیعی ذهن شخصیّت‌ها باشد.

«روایت ذهنی» یکی از شیوه‌های رایج روایت در داستان مدرنیستی است. روایتی که بیش از صد سال از ظهور آن در دل مدرنیسم اروپا می‌گذرد و در پژوهش‌های گوناگون با نام‌های مختلفی از آن یاد شده است:

قصّهٔ روان‌شناختی نو، داستان شخصیّت، داستان روان‌شناسانه، تک‌گفتار بی‌صدا، تک گفتار درونی، قصّهٔ تداعی آزاد، جریان سیّال ذهن، فوران ذهن، حدیث نفس، داستان زمان و بسیاری اصطلاحات دیگر. محقّقان در نام‌گذاری‌های خود، هر یک به وجهی از وجوه این روایت توجّه کرده‌اند. آنان که از اصطلاحات «روان‌شناسی» و «شخصیّت» استفاده کرده‌اند، ذهن و دنیای درون شخصیّت را در کانون توجّه خود قرار داده‌اند؛ آنانی که «فوران ذهن» «تداعی آزاد» «تک گفتار» و «حدیث نفس» را به کار برده‌اند ظاهراً بیشتر مؤلّفهٔ «صدای راوی» را در نظر داشته‌اند؛ و در «داستان زمان» –چنانکه از نامش پیداست –به مقولهٔ «زمان» توجّه شده است. «جریان سیّال ذهن» هم حداکثر امکانِ تحقّق روایت ذهنی است و تمام آن را در برنمی‌گیرد. به نظر می‌رسد استفاده از اصطلاح «روایت ذهنی» به جای اصطلاح‌های مذکور درست‌تر می‌نماید. عنوان «روایت» عمدهٔ مؤلّفه‌ها و عناصر روایی را در برمی‌گیرد و در آن می‌توان به بررسی این مؤلّفه‌ها در این شیوهٔ خاص روایت پرداخت. علاوه بر این، در این اصطلاح می‌توان درجات، سطوح و میزان شدّت و کندی روایتگری ذهنی را نشان داد و قوّت و ضعف داستان‌های این حوزه را بررسی کرد. واژهٔ «ذهن» هم ما را هدایت می‌کند که با چه نوع روایتی سروکار داریم.

می‌توان گفت «روایت ذهنی» باید در دو حوزهٔ معرفت‌شناسی و زیبایی‌شناسی محقّق شود و بی‌توجّهی به یکی از دو حوزهٔ مذکور، منجر به خلق داستانی تک‌بعدی، معناگرا یا فرم‌گرا، خواهد شد. برای تحقّق انگارهٔ زیبایی‌شناختی، اگر روایت ذهنی در قالب تک‌گویی درونی یا گفتمانِ مستقیم شخصیّت باشد، نویسنده انعکاس و ثبت بی‌واسطه و مستقیم فضای ذهن و محتویات ذهنی شخصیّت یا شخصیّت‌های داستان را در نظر می‌گیرد و اگر در قالب تک‌گویی بیرونی باشد، نویسنده در پی خلقِ انگارهٔ طبیعی بودنِ موقعیّت راوی در حالت دیالوگ است. در هر دو حالت، انگار نویسنده از فرم اثر غایب است و خواننده مستقیم رو در روی ذهن شخصیّت قرار دارد و بی‌واسطهٔ نویسنده و بی‌دخالت او مستقیماً آن چیزی را می‌خواند که در ذهن شخصیّت، خواه در مرحلهٔ پیش‌ازگفتار خواه در مرحلهٔ گفتار، گذشته است. بر این اساس، ساخت و کارکرد روایت ذهنی باید مطابق یا نزدیک ساخت و کارکرد طبیعی ذهن شخصیّت باشد. شخصیّت در روایت ذهنی خود، گزاره‌هایی را نمی‌اندیشد که برای خودش بی‌ثمر، ولی حاوی اطّلاعاتی برای خواننده باشد. او برای خود و به خود می‌اندیشد و اطّلاعات اوّلیه و دانستنی‌های بدیهی خود را برای خواننده بازگو نمی‌کند. نویسندهٔ روایت ذهنی از اطّلاع‌رسانی مستقیم شخصیّت می‌پرهیزد و گوهر روان‌شناسانهٔ این شیوهٔ روایت را درمی‌یابد. او نحو کلام و جریان روایت را به جریان طبیعی ذهن نزدیک می‌کند و می‌داند که آوردن قراین راهنما و عبارات توضیحی در روایت ذهنی، سکته و دست‌انداز ایجاد می‌کند و به خواننده این

حس را می‌دهد که داستان برای او نوشته شده است و آنچه او می‌خواند، نمایش مستقیم جریان ذهن شخصیّت داستان نیست. در همین تعریف ساده می‌توان به تفاوت بنیادین روایت ذهنی با روایت عینی پی برد: در روایت عینی، نویسنده (یا به تعبیر دقیق‌تر راوی دانای کلّ او) جهان را از بیرون می‌نگرد و به توصیف و تفسیر اجتماع و طبیعت و انسان می‌پردازد؛ امّا در روایت ذهنی، این سیر معکوس می‌شود: شخصیّت در مرکز و در کانون قرار می‌گیرد و تمام جهان بیرون و درون، از منظر او نگریسته و اندیشیده می‌شود و معرفت‌شناسی این نوع روایت، آنگاه محقّق می‌شود که نویسنده شخصیّت را به تریبونی برای بیان افکار تک‌وجهی خود قرار ندهد و اجازه دهد روایت، در سطوح مختلف معنایی و شناختی به چرخش درآید.

نویسندگان روایت ذهنی، با توجّه ویژه به ذهن شخصیّت و نمایش حرکت و جریان آن در متن روایت، توانستند روایت را به طور کلّی از مرز و بوم سنّتی و قراردادهای رایج خارج کنند. آنان بر این باورند که بازگویی واقعیّت در قالب روایتی منسجم، معادل با تحمیل معانیِ پیش‌ساخته به چیزی است که به خودیِ خود، معنایی را حمل نمی‌کند، بلکه صرفاً وجود دارد. تجربه و بیان واقعیّت همچون داستانی دارای آغاز، پایان و نقطهٔ اوج، به معنای تحمیل ایده‌های ما به واقعیّتی خواهد بود که فی‌نفسه، نه آغازی دارد نه پایانی. نویسندهٔ روایت ذهنی، آگاهانه بر آن است تا باور به جهان همچون دربر دارندهٔ ساختاری ضروری، غایتمند و در نتیجه بامعنا را درهم بشکند. او به نمایش ذهن شخصیّتی می‌پردازد که ایدهٔ حضور نظمی هدفمند در کیهان را بی‌اعتبار می‌داند و به تنهایی خودش و جهان‌بینی شخصی‌اش وانهاده شده است (بیات، ۱۳۸۷: ۷۵).

روایت ذهنی اختلافی ماهوی با روایت عینی دارد و فلسفه‌ای روان‌شناسانه و سازوکاری نزدیک به ساخت و کارکرد طبیعی ذهن آدمی دارد. روایت ذهنی به طور بارز نمودار جهتی است تازه و مجزّا از شیوه‌های متعارف روایت عینی که در آن داستان با طمأنینه و فراغ بال گسترش می‌یابد و نویسنده به اعتبار دانای مطلق بودن خویش، پیوسته به نقل کامل داستان می‌پردازد و همه‌چیز را دربارهٔ شخصیّت‌ها و جهان آن‌ها می‌داند. «کنار رفتن نویسنده از صحنه –نویسنده‌ای که غالباً حضورش در صدای راویان دانای کلّش محسوس است – موجب پیدایش تغییری اساسی در داستان گردید: نیاز به کاربرد حافظهٔ شخصیّت‌ها به وجود آمد تا بدان وسیله خواننده بتواند با گذشتهٔ آن‌ها رابطهٔ مستقیم برقرار کند. مشارکت مستقیم خواننده در روایت سبب می‌شود او در فرآیند خوانش، خود، به نوعی تبدیل به نویسنده شود و با خوانش خاصّ خود به داستان شکل دهد. خواننده حتّی اگر خود را به این سطح ارتقا ندهد، دست کم مجبور می‌شود برای گردآوری اطّلاعات و داده‌ها، برای فهم روایت، تمام هوش و حواسّ خود را به کار گیرد» (ایدل، ۱۳۶۷: ۱۹).

در روایت ذهنی، نحو و مسیر جمله‌ها، توقّع دلالتی از واژگان، اهمّیت‌های دستوری، جهش یا عقب‌گرد در زمان، مفصل‌های جمله‌ها (خط ربط آن‌ها)، تکیه بر هوش و قدرت استنتاج خواننده، نحوهٔ اطّلاع‌رسانی، ارزش کلمات، نقش زمان افعال و حتّی لحن روایت با روایت عینی تفاوتی عمیق دارد (منـدنی‌پور، ۱۳۷۹: ۹۵-۹۶). مجموعهٔ ویژگی‌های فوق سبب می‌شود این شیوهٔ روایت، دیرفهم شود و خوانندهٔ ناآشنا نتواند به راحتی با آن رابطه برقرار کند. او با نحو روایت ذهنی و مرکز ثقل این‌گونه روایت آشنا نیست؛ او در مقابل ذهن شخصیّت‌ها تنهاست و شخصیّت‌ها هم اطّلاع‌رسانی مستقیم ندارند و در رویهٔ داستان هـم نویسـنده‌ای حضور ندارد تا خواننده را تفهیم و توجیه کند. داسـتان معمـولاً از میانـه‌ها آغـاز می‌شـود، گـویی خواننـده بی‌مقدّمه و تمهیدی در میانه‌های جریان ذهن شخصیّت پرتاب شده است و از مقدّمات و پیشینهٔ روایت ذهن او بی‌خبر است.

روایت ذهنی از این لحاظ شایان توجّه است که بیش از هر شیوهٔ دیگر روایت «انعطاف‌پذیر» است و در عین حال سبب شده است تا از رهگذر آن، درک و بینش عمیق‌تر و ژرف‌تری نسبت به حرکت‌های ذهن و عواطف، به درون عالم داستان‌نویسی رخنه کند. «اما از طرف دیگر این شیوهٔ روایی بیش از هر شیوهٔ دیگری به استقبال خطری می‌رود که از آن با عنوان «فوران وحشت‌بار ذهن» یـاد می‌شـود و نیـز بـیش از هـر شـیوهٔ دیگری می‌تواند به مثابهٔ خطری طبیعی برای توازن و تعادل و تناسب داستان جلوه‌گر شود؛ مانند رمان *سیر معنـوی یـا زیـارت* دوروتـی میلـر ریچاردسـون کـه عمـدهٔ امتیـازات آن زیـر درازگویی‌هـای کشـنده و درون‌گرایی‌های بی‌در و دربند از نظر پوشیده می‌ماند» (آلوت، ۱۳۶۸: ۴۱۵-۴۱۶). بـه دیگـر سـخن ممکـن است در روایت ذهنی، جدال میان نویسنده و ساخت‌مایهٔ داسـتانش جـدالی نـابرابر شـود: نویسـنده تسـلیم جنبه‌های منحط جامعهٔ خود نمی‌شود، ولی در عین حـال توانـایی حصـول بـه فلسـفه‌ای خـاص و در نتیجـه دیدگاهی هنـری را نیـز نـدارد تـا بـر اسـاس آن قـادر باشـد بـا دنیـایی کـه بـا آن سـر و کـار دارد، بـه نحـو رضایت‌بخشی مواجه و بر آن چیره شود؛ «احساس فشار، فقدان آرامش تـوأم بـا اعتمـاد بـه نفـس، ایجـاز و اطناب زیاده از حدّ، گرایش مداوم به سقوط از مرز سلامت روان، نگارش پررمز و راز و مبهم و حـاکی از طغیان روانی که به‌رغم درخشش‌های داستان مدرنیستی، مشهود است از همین امر نشأت می‌گیـرد» (کتـل، ۱۳۸۶: ۱۱۸).[1]

از این مقایسهٔ ساده می‌توان دریافت که روایت عینی و ذهنی، حدّاقل در پرداختن به پنج مؤلّفهٔ «زمان»، «مکان»، «صدای راوی»، «شخصیّت» و «پیرنگ» با هم تفاوتی بنیادین دارند و این تفاوت‌ها از آبشـخورهای فکری و فلسفهٔ این دو نوع روایت سرچشمه می‌گیرد. پیش از پرداختن به این مؤلّفه‌ها باید نکته‌ای اساسی را

متذکّر شد: در روایت ذهنی تفکیک این مؤلّفه‌ها از همدیگر دشوار و حتّی بیهوده است. پنج مؤلّفهٔ مذکور در هر داستانی درهم دخیل اند و مطالعهٔ یکی بدون مطالعهٔ دیگری بی‌فایده و نارس است؛ به این سبب برخی مطالب ذکرشده در ذیل هر یک، برای دیگر مؤلّفه نیز مصداق دارد و در بسیاری جاها هم‌پوشانی آن‌ها آشکار است.

۲-۲. زمان

برخی از پژوهشگران یکی از مهم‌ترین عوامل تحوّل روایت و جایگزین شدن روایت ذهنی به جای روایت عینی را در قرن بیستم، تلقّی جدیدی می‌دانند که از مفهوم «زمان» در روان‌شناسی و فلسفهٔ آغازِ این قرن به وجود آمده بود. در روایت ذهنی، زمان دیگر رشته‌ای از لحظات متوالی تلقّی نمی‌شود که نویسنده گه‌گاه و با نگاهی تعمّدی به گذشته («این موضوع به خاطرش آورد که ...»، «به یاد آورد که ...») سیر خطّی آن را درهم شکند، بلکه جریانی دائمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن وقایع گذشته دائماً به زمان حال سرازیر می‌شوند و بازنگری گذشته با پیش‌بینی آینده درهم می‌آمیزد (ر.ک: دیچز و استلوردی، ۱۳۸۶: ۱۰۸). در روایت ذهنی نویسنده می‌کوشد با دور شدن از سیر تقویمی و زمان خطّی و به کارگیری زمانی غیرخطّی یا ذهنی که ذاتی حافظه و ذهن ماست، جریان طبیعی حرکت ذهن شخصیّت را بازنمایی کند؛ در واقع شکستن زمان و «زمان پریشی» متن، یکی از رایج‌ترین تمهیدات روایت ذهنی است؛ امّا نکتهٔ مهم این است که این زمان‌شکنی‌ها بازی‌وار و برای سرگرمی و رفع خستگی نیست، بلکه به شکل کارکرد حافظه درمی‌آید و حالت طبیعی پیدا می‌کند و زمان «به شکل بازنمایی جریان آگاهی شخصیّت و بر اساس اصل تداعی ذهنی از برهه‌ای به برههٔ دیگر انتقال می‌یابد.» (لاج، ۱۳۸۸: ۱۴۴) زمان در هر نوع روایتی از اساسی‌ترین عناصر سازه‌ای است. هر روایت در بستر زمان شکل می‌گیرد و به تعبیر ریمون کنان «مختصّهٔ روایت کلامی بر این است که در آن، زمان مؤلّفهٔ اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و چیز باز نموده (حوادث داستان) محسوب می‌شود» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۲) یا به عبارتی دیگر، «زمان، ضرورت هر روایت و وجه مشخّصه‌ای است که ما را از سخن به روایت راهبر می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۵) و در روایت ذهنی، فراتر از انواع دیگر روایت، تمرکزی آگاهانه و نوین بر زمان نهاده می‌شود و مؤلّفهٔ زمان، از عناصر بنیادین روایت می‌شود که نویسنده آگاهی زیبایی‌شناختی نوینی از آن دارد.

در میان روایت‌شناسانی که به مطالعهٔ مؤلّفهٔ زمان پرداخته‌اند، آرای ژرار ژنت فرانسوی کامل‌تر و جامع‌تر است و در اینجا اشاره‌ای اجمالی به نظریّات او در باب زمان‌پریشی ضروری است: *ژنت* در کتاب *گفتمان روایی* (Narrative Discourse) دو سطح روایت را از هم تفکیک می‌کند: «داستان» (Histoire)؛ داستان،

رخدادها و شرکت‌کنندگان آن‌ها است که از طرز قرارگیری در متن و بر اساس نظمِ گاه‌شمارانه برساخته می‌شود. داستان توالی واقعی رخدادهاست (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). «متن روایی» (Recit)، کلامی شفاهی یا مکتوب است که رخدادها در آن نقل می‌شود. «متن روایی» همان چیزی است که پیش رو داریم و رخدادهایش لزوماً نظم گاه‌شمارانه ندارند و ویژگی‌های شرکت‌کنندگان در سرتاسر آن پراکنده است (همان). ژنت مؤلّفهٔ «نظم و ترتیب» زمانی را یکی از مؤلّفه‌های رابط دو سطح «داستان» و «متن روایی» می‌داند و در ذیل آن زمان‌پریشی را این‌گونه توضیح می‌دهد: نظم و ترتیب، کیفیّت آرایشِ زمانی رخدادها است. در این مقوله رابطهٔ بین توالی زمانی رخدادها در داستان و توالی زمانی آن‌ها در متن روایی بررسی می‌شود و معیار، امکان تطبیق نعل به نعل بینِ زمان داستان و زمان متن روایی است؛ مراد واقعی از زمان متن روایی، آرایش خطّی متن است و می‌توان این آرایش خطّی متن را در مقولهٔ «نظم و ترتیب» جای داد (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۱). عمده‌ترین انواع ناهماهنگی میان «نظم» داستان و «نظم» متن روایی، «بازگشت به گذشته» یا «پس‌نگری» (Flash Back) و «پیش‌نگری» (Flash Forward) است. *ژنت* این دو اصطلاح را «گذشته‌نگر» (Analeps) و «آینده‌نگر» (Proleps) می‌نامد. گذشته‌نگر، روایتِ رخدادِ داستان پس از نقل رخدادهای سپری‌شدهٔ متن روایی است؛ گویی روایت به گذشته‌ای در داستان رجعت می‌کند. برعکس، آینده‌نگر روایتِ رخدادِ داستان پیش از نقل رخدادهای اوّلیه است؛ گویی روایت به آیندهٔ داستان پرتاب می‌شود. اگر رخدادهای الف، ب، ج، به ترتیب ب، ج و الف در متن روایی قرار گیرند، آنگاه رخداد «الف» گذشته‌نگر خواهد بود؛ و اگر این سه رخداد، به ترتیب ج، الف و ب پشت سر هم قرار گیرند، آنگاه رخداد «ج» آینده‌نگر خواهد بود. گذشته‌نگر و آینده‌نگر، از نظر زمانی، نسبت به روایتی که از آن جوانه زده‌اند و *ژنت* آن را «اوّلین روایت» می‌نامد، لایهٔ دوّم روایت را بنا می‌نهند. از نظر *ژنت*، اوّلین روایت «سطح زمانی روایتی است که بر اساس آن زمان‌پریشی را این‌گونه تعریف می‌کنیم: ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن روایی» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵ و ۶۶). بنابراین «زمان پریشی» (Anachrony) «انحراف در ترتیب ارائهٔ متن نسبت به ترتیب وقوع حوادث در داستان است» (طاهری و پیغمبرزاده، ۱۳۸۸: ۳۰). گذشته‌نگرِ همانندداستانی (Homodiegetic Analepsis) دربارهٔ شخصیّت، رخداد و خط داستانی‌ای که در متن روایی نقل می‌شود، اطّلاعاتی به خواننده می‌دهد و گذشته‌نگر متفاوت‌داستانی (Heterodiegetic Analepsis) دربارهٔ شخصیّت، رخداد و خط داستانیِ دیگری که در راستا و امتدادِ روایت اصلی نیست.

در رابطه با «زمان پریشی» دو نکته اساسی است: نخست اینکه هدف نویسنده از عرضهٔ زمان ذهنی و خلق روایتی زمان پریش، سرگرم کردن خواننده و بازی‌های فرمی نیست، بلکه وضعیّتی اجتناب‌ناپذیر است که از

درک و فهم نویسنده دربارهٔ زمان و فلسفهٔ غالب بر اندیشه‌های وی نشئت می‌گیرد؛ به عبارتی روشن‌تر، روایت او «باید» این‌گونه نوشته شود. در دوران مدرنیسم این نگاه جدید به زمان و این تلقّی نو، بیش از هر چیزی متأثّر از اندیشه‌ها و یافته‌های جدید هانری برگسون و زیگموند فروید بود. نویسندهٔ روایت ذهنی به این تلقّی از مفهوم زمان باور دارد و از مجرای آن به روایت می‌نگرد. سارتر این باور نویسنده را در مقالهٔ «زمان در نظر فاکنر» در عباراتی موجز بیان می‌کند: «خطاست که این ناهنجاری‌ها را [انحراف از زمان خطّی و کاربست الگوی زمان ذهنی] بازی‌های بی‌موجبی برای هنرنمایی بشماریم؛ زیرا که صناعت داستان همواره بر دید فلسفی نویسنده دلالت می‌کند ... و اگر صناعتی که فاکنر [دربارهٔ زمان] به کار می‌بندد، در بادی امر، نفی زمان می‌نماید، بدین سبب است که ما مفهوم زمان را با توالی زمان مخلوط و مشتبه می‌کنیم» (سارتر، ۱۳۷۶: ۳۸۲). دوّم اینکه، در روایت ذهنی برای ارائهٔ زمان پریشی شیوه‌های خاصّی لازم است. نمی‌توان با جادادن چند نمونه «بازگشت به گذشته» و «پرش به آینده» مدّعی شد روایتی زمان‌پریش خلق شده است و مسئله تا اندازه‌ای پیچیده‌تر از این است. هنر نویسنده در آن است که قواعد و اصول تداعی‌های ذهنی را برای جابه‌جایی زمان بشناسد و بتواند در زبانی سیّال از یک برش زمانی به برش دیگر برسد. برای حاضر کردن یک برش زمانی در میان برش دیگر تمهیداتی لازم است؛ زیرا در ذهن هیچ‌چیز بی‌دلیل و سبب به یاد نمی‌آید و این مکانیسم، پیچیده‌تر از آن چیزی است که در شبکهٔ تداعی‌های آزاد در داستان برخی از نویسندگان دیده می‌شود.

۲-۳. مکان

آنچه دربارهٔ تلقّی جدید از زمان گفته شد، دربارهٔ مؤلّفهٔ «مکان» هم کم و بیش صادق است. تلقّی «عینی» از مکان تقریباً تا قرن نوزدهم بر نظریّه‌های علمی و فلسفی حکم‌فرما بود. به مکان به مثابهٔ مفهومی مطلق می‌نگریستند و آن را وجودی همگن و دارای تمامیّت می‌دانستند. آغاز قرن بیستم، علاوه بر زمان، شاهد نگرش نسبی به مکان نیز بود و مفهوم مکان وابسته به نقطه‌ای متحرّک دانسته شد و وجود نقطه‌ای ثابت در مکان مطلق انکار شد؛ در نتیجه فهم انسان از «مکان» و امکان بازنمایی آن در ابتدای قرن بیستم به زاویهٔ دید متّکی شد و مکان امری نسبی تلقّی گردید.

۲-٤. صدای راوی

در روایت ذهنی، نویسندهٔ مدرنیست آگاهانه راوی دانای کل را کنار می‌گذارد و ترجیح می‌دهد از راویان درون داستانی که همواره محدودیّت شناختی و ادراکی دارند، استفاده کند. انتخاب این راویان درون داستانی -البتّه راوی سوم شخصِ محدود، استثنا است و چون عمدهٔ روایتگری او به گفتمان مستقیم و

غیرمستقیم شخصیّت‌ها بازمی‌گردد همواره در روایت ذهنی بسیار مورد استفاده است –از سوی نویسنده تحت تأثیر آموزه‌های فکری و فلسفی اوست: راویان دانای کل و همه‌چیزدان، قادر به گفتن داستان‌هایی «کامل» هستند؛ زیرا از همه‌چیز خبر دارند: گذشتهٔ شخصیّت‌ها، رویدادهای روایت نشده در داستان، امیالی که شخصیّت اصلی بر زبان نیاورده است و... راوی همه‌دان می‌تواند همه‌جا حضور داشته باشد و با شنیدن همهٔ گفت‌وگوها و دیدن همهٔ وقایع، منبعی یکتا برای کسب اطّلاعات باشد؛ امّا مدرنیسم، در امکان آگاهی متقن از همه‌چیز و همه‌کس قویاً تردید روا می‌دارد. دورهٔ مدرن، دورهٔ زیر سؤال بردن قطعیّت‌های جزمی و باورهای دیرین است. اتّکای آحاد جامعه به مراجع تعیین‌کننده و مراکز «موثّق» تا پیش از پیدایش جامعهٔ مدرن، رفتاری عمومی بود و امری طبیعی محسوب می‌شد؛ لیکن مدرنیسم شورشی است بر ضد همین اقتدارگرایی پیشامدرن. روح مدرن، روحی جست‌وجوگر برای رسیدن به حقیقت فردی است؛ نه روح اتّکا به اصول جزمیِ برآمده از اعتقادات جمعی. داستانی که مطابق با روحیهٔ پیشامدرن با دانای کل روایت شود، در ذهن خوانندهٔ زمان ما چندان پژواک نمی‌یابد؛ زیرا خوانندهٔ امروز در تجربه‌های زیست‌شدهٔ خود به نسبی‌گرایی متمایل است و نه به مطلق‌اندیشی چنین راویانی (ر.ک: پاینده، ۱۳۸۹: ۲۵ و ۲۶). در روایت ذهنی معمولاً از راوی سوم شخص محدود، تک‌گویی درونی و بیرونی (که هر دو از شاخه‌های روایت اوّل شخص مفرد است)، راوی دوّم شخّص و راوی اوّل‌شخص جمع استفاده می‌شود. داستان کوتاه «فردا» از صادق هدایت به شیوهٔ «تک‌گویی درونی» روایت شده است و در ادامه، در بخش تحلیل داستان، دربارهٔ این شیوهٔ روایتگری بحث خواهد شد.

۲-۵. پیرنگ

در داستان مدرنیستی در خصوص امکان بازنمایی دوران نو با شیوه‌های سنّتی، تردیدهای جدی وجود دارد. از این رو آزمودن شیوه‌های نو و تجارب جدید در روایت از ویژگی‌های اصلی داستان مدرنیستی است؛ در واقع، روایت ذهنی به عنوان یکی از شیوه‌های رایج روایت در داستان مدرنیستی، محصول همین نگاه‌ها و تجارب جدید نویسندگان مدرنیست بود. نویسندهٔ روایت ذهنی فرار از اسارت «طرح کلیشه‌ای» و «پیرنگ خوش‌ساخت و پرتعلیق» روایت عینی را از اهداف خود می‌داند و به جای پرداختن به منطق علّی میان رخدادها در یک زمان خطّی، به دنبال روابط نسبی و منطق‌های ذهنی می‌گردد. او «آوانگارد» است و سعی در بیگانه‌سازی خود از قواعد و خصوصیّات سازمان‌یافتهٔ فرهنگی و ادبی دارد و بر تجربه‌های فردی خود تکیه می‌کند. به تعبیر الیوت: «نظم جاری در شیوه‌های سنّتی ادبی که جهان را منسجم و باثبات می‌انگاشت، نمی‌تواند آشوب و بی‌حاصلی دوران معاصر را نشان دهد» (نجومیان، ۱۳۸۳: ۲۷). بدین ترتیب «تلاش برای

توصیف واقعیّت از راه نقل داستانی منسجم، به معنای اخلال در تجربهٔ هستی واقعی، آن‌چنانکه هست، جلوه می‌کند» (لوید، ۱۳۸۰: ۱۱). در روایت ذهنی دیگر پیرنگ به معنای رئالیستی آن یک طرح یا توطئه نیست، ساختمانی است، متّکی بر الگو و برون‌افکنی ذهنیّات اشخاص که آن‌ها را از متلاشی شدن مطلق بازمی‌دارد (ر.ک: براهنی، ۱۳۶۲: ۴۲۷). نویسنده، ذهن شخصیّت را عمودی برش می‌دهد و از بالا در آن خیره می‌شود و سپس محتویّات ذهن را تبدیل به کلام می‌کند و فرض بر آن است آنچه در متن داستان نوشته شده، نمایش همان چیزی است که در ذهن شخصیّت گذشته است (این نمایش هیچ‌گاه نمی‌تواند کامل باشد) خواه شخصیّت آن را به زبان آورده باشد، خواه در مرحلهٔ پیش گفتار باشد و فقط در ذهن او جاری بوده باشد.

۲-٦. شخصیّت‌پردازی

در بحث از مؤلّفه «شخصیّت» (Character) در روایت ذهنی باید به دو مسئلهٔ اساسی پرداخت: نخست اینکه «شخصیّت» ها در روایت ذهنی چه ویژگی‌هایی دارند یا به تعبیر عامیانه «چه جور آدم‌هایی» هستند و دیگر اینکه شخصیّت‌پردازی در این شیوهٔ روایت چگونه است و چه تفاوتی با شخصیّت‌پردازی در روایت عینی دارد.

اصولاً روایت ذهنی چیزی نیست جز اندیشه و یادآوری‌های ذهن شخصیّت دربارهٔ روندی که به وضعیّت کنونی او منجر شده است. او برای مصون ماندن از فشار روحی و روانی‌ای که از جهان پیرامونش بر او وارد آمده است، به دنیای درون پناه برده و خود را در افکار و خاطراتش مستغرق کرده است تا اندکی تسکین یابد. این شخصیّت بیش‌تر ضدّ قهرمانی است تنها که علیه عقل معاش و منطق پذیرفتهٔ اجتماع، شورشی درونی کرده است. این شخصیّت‌ها معمولاً با اجتماع خود، زمانهٔ خود و فرهنگ و تمدّن خود چندان سر سازگاری ندارند. آن‌ها در وطن خویش بیگانه‌اند. در روایت ذهنی، انسان سرخوردهٔ قرن بیستم چنانکه هست تصویر می‌شود و اضطراب‌های فکری و بحران‌های روحی افراد معمولاً طبقه متوسّط و زوال تمدّنی که ارزش‌های آن بیش از پیش شعار زده شده است، آشکار می‌شود. شخصیّت و درک او از دنیا در کشاکش‌های درونی و روحی او ظهور می‌کند و ممکن است تکامل یابد یا در تعارض درونی خود بماند (ر.ک: پرهام، ۱۳۴۹: ۱۷۰ و ۱۷۱).

در روایت ذهنی، درون‌مایهٔ اثر را باید در همین مؤلّفهٔ «شخصیّت» جست؛ به دیگر سخن، «شخصیّت به مثابهٔ درون‌مایه» از ویژگی‌های اساسی آن است. این شخصیّت، به جهان صنعتی و مرگ معنویّت و انسانیّت اعتراض دارد؛ رویشی در سرمایه‌داری و صنعت نمی‌بیند و می‌بیند که سودای تجارت در وجود انسان‌های

مقدّس‌مآب شعله‌ور است و عشق چیزی جز ارضای تمنّای جنسی نیست. صنعت و فنّاوری روند انسانیّت‌زدایی را تسریع کرده است و آسان‌تر شدن کارها شتابی عبث به زندگی بخشیده است. انسان صنعتی هر چه بیشتر حاصل پیشرفت‌های فنّاورانه را می‌بلعد، بیشتر در چرخهٔ تکرار زندگی روزمرّهٔ صنعتی و بردگی ناپیدایش فرو می‌رود. این‌ها همه از درون‌مایه‌های رایج در روایت ذهنی شخصیّت است و خواننده همهٔ این‌ها را در حین نمایش ذهن شخصیّت می‌خواند و بازمی‌شناسد. «بیگانگی فرد از اجتماع و تنهایی ناشی از آن از درون‌مایه‌های اصلی هنر مدرنیستی است. جهان درونی شخصیّت [که شاکلهٔ روایت ذهنی است] که خود بازتاب دل‌مشغولی‌های هنرمند است از جهان عینی فاصله‌ای عظیم دارد و این فاصله بیگانگی شخصیّت را از اجتماع و دیگر انسان‌ها می‌نمایاند.» (نجومیان، ۱۳۸۳: ۲۵)

در روایت ذهنی، درون شخصیّت ارائه می‌شود بی‌هیچ تعبیر و تفسیری؛ به این ترتیب که با نمایش اندیشه‌ها، عواطف و خاطرات و کنش‌های ذهنی شخصیّت، خواننده به درک و برداشتی از او می‌رسد و غیرمستقیم، شخصیّت به او معرّفی می‌شود. به دیگر سخن، نویسنده از دریچهٔ ذهن خود شخصیّت، ذهنیّات آگاه و نیمه آگاه او و دیگران را به خواننده منتقل می‌کند و خود هیچ تعبیر و تفسیری بر آن نمی‌افزاید؛ بدین ترتیب قدرت تخیّل خواننده نیز در پردازش اشخاص داستان به کار گرفته می‌شود (ر.ک: داد، ۱۳۷۵: ۱۷۹). در روایت ذهنی، شخصیّت، شخصیّتی است در حال ساختمان و تکوین و در حال زیستن. افکار و عقاید چندان برای او مطرح نیست و اگر باشد با چنان شدّتی درونی شده است که صورتی عاطفی و درونی یافته است. شخصیّتی نیست که نویسنده بخواهد یک تحوّل فکری بزرگ یا تغییری اساسی در روش زندگی و جهان‌بینی را به او تحمیل کند. برای او عواطف و دگرگونی ناشی از گردن نهادن به زندگی واقعی، اهمّیت دارد و اگر حتّی در پایان داستان به نتیجه‌ای خاص هم رسیده باشد، این نتیجه حاصل تجربه‌ها و تعمّق‌های فکری و فردی اوست و افکاری از خارج بدو تحمیل نشده است. اگرچه وجود او (به مثابهٔ یک موجود زنده) از جهان‌بینی عمومی نویسنده سرچشمه گرفته است، امّا نویسنده افکار و احساس‌های خودآگاه یا ناخودآگاه خود را از طریق شخصیّتی که در حال تجربه کردن احساس و اندیشه است، نشان می‌دهد؛ نه از طریق شخصیّت به عنوان نمایندهٔ افکار او.

۲-۷. زبان در روایت ذهنی

تغییر دایرهٔ مفهومی، تغییر کارکرد و بازتولید پنج مؤلّفهٔ روایی فوق در حوزهٔ روایت ذهنی، فقط در تجلّی‌گاه «زبان» یا در «خانهٔ زبان» محقّق می‌شود؛ بنابراین، نویسندهٔ روایت ذهنی باید پیش از هر چیز بتواند امکانات، نحوها و سازه‌های جدید زبان را متناسب با ساختار ذهن بالفعل کند. انعکاس فضای ذهن و محتویّات و

تداعی‌های ذهنی، ویژگی‌ها و مشخّصه‌های خاصّی را برای زبان ایجاب می‌کند: ابهام و چندلایگی، فشردگی و سیّالیّت، تکرار، جملات ناتمام، اطناب و ایجاز روایی، معانی ضمنی کلمات، نمادپردازی و تصویرسازی و تکثّر آن در زبان متن، تأکید بر قطب استعاری و مجازی کلام، منطق ذهنی میان گزاره‌های متن و به طور کلّی نگارش دیگرگون در قالب نحوها و سازه‌های جدید متن روایی از جملهٔ این ویژگی‌ها است.

۲-۸. هدایت و روایت ذهنی

صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰ هـ ش) را، به حقّ، باید تحقّق‌بخش داستان مدرن در ایران دانست. مجموعه داستان‌های *زنده به گور* (۱۳۰۹)، *سه قطره خون* (۱۳۱۱)، *سایه‌روشن* (۱۳۱۲)، *سگ ولگرد* (۱۳۲۱) و داستان‌های بلند *علویه خانم* (۱۳۱۲)، *بوف کور* (۱۳۱۵)، *آب زندگی* (۱۳۲۳) و *حاجی‌آقا* (۱۳۲۴) یک‌دست نیستند. هدایت در آثار درون‌گرایانه‌ای مانند زنده به گور، سه قطره خون و بوف کور، مدرنیسم ادبی را به طرزی خلّاق و آگاهانه به ادبیّات داستانی ایران وارد می‌کند و جدیدترین تجربه‌های روایی داستان فارسی به دست او عرضه می‌شود. این آثار نشان می‌دهد که هدایت، درک و دریافتی عمیق و ویژه از سورئالیسم و امپرسیونیسم و سمبولیسم داشته و توانسته است این مفاهیم جدید را به فرهنگ و ادبیّات ایران پیوند دهد؛ امّا او در عمدهٔ آثار برون‌گرایانه‌اش، به مسائلی تقریباً تکراری مانند مبارزه با خرافات و انتقاد اجتماعیِ عیان می‌پردازد و غلبهٔ یأس و بدبینی و شک در انسان و اجتماع و هستی، او را به ناتورالیسمی جبرگرایانه و تا حدّی شعاری نزدیک می‌کند. ارزش عمدهٔ کار ادبی هدایت، در دستهٔ نخست است. هدایت که در *سه قطره خون* و *بوف کور* خود را به عنوان پایه‌گذار مدرنیسم ادبی در داستان ایرانی شناسانده بود، بعدها در داستان کوتاه «فردا» آگاهانه می‌کوشد روایتی ذهنی خلق کند و پایه‌گذار این شیوه در داستان فارسی هم باشد. او برای نخستین بار در داستان فارسی، «تک‌گویی درونی» دو شخصیّت داستان (مهدی و غلام) را در کنار هم قرار می‌دهد و در زمانی ذهنی، مستقیماً جریان ذهن و اندیشهٔ آن دو را عرضه می‌کند. اکنون، بر پایهٔ چارچوب نظری فوق، به تحلیل روایت ذهنی در داستان کوتاه «فردا» می‌پردازیم و می‌کوشیم با نگاهی انتقادی، ضعف و قوّت روایت ذهنی این اثر را در دو حوزهٔ صورت و محتوا نشان دهیم تا میزان توفیق هدایت در این شیوهٔ روایت معلوم شود.

۲-۹. روایت ذهنی در داستان کوتاه «فردا»

هدایت داستان کوتاه «فردا» را در (۱۳۲۵ هـ ش) می‌نویسد و در آن، آگاهانه می‌کوشد جریان ذهن و سیر اندیشهٔ دو شخصیّت داستان را به شیوهٔ «تک‌گویی درونی» نمایش دهد. چوبک یک سال پیش از داستان

فردا، توانسته بود در داستان کوتاه «بعدازظهر آخر پاییز»، در بخش مربوط به گفتمان مستقیم شخصیّت اصلی، نخستین نمونهٔ روایت ذهنی را -هرچند پر از نقص و کاستی - خلق کند و خواننده را مستقیماً در جریان ذهن یک شخصیّت داستان قرار دهد؛ امّا هدایت، برای نخستین بار در داستان فارسی، در «فردا» قدمی فراتر می‌نهد و کلّ داستان را در قالب تک‌گویی درونی دو شخصیّت می‌نگارد و آگاهانه می‌کوشد انگارهٔ عرضهٔ مستقیم محتویّات ذهن شخصیّت را بپروراند و خود از صحنهٔ داستان خارج شود. ظاهراً چوبک معتقد بوده که هدایت این داستان خود را به تقلید از «بعدازظهر آخر پاییز» او نوشته است (ر.ک: الهی، ۱۳۸۰: ۱۱۷)؛ امّا آنچه از گفته‌های م. ف. فرزانه دربارهٔ هدایت برمی‌آید، نشان می‌دهد که هدایت، خود، شیوهٔ نگارش «فردا» را با شیوهٔ *اولیس* جیمز جویس مقایسه می‌کرده است و از شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو اثر سخن می‌گفته است: «هدایت دربارهٔ نوول «فردا» ی خودش می‌گفت: من دو نفر آدم متعارف معمولی را گرفته‌ام و فکرشان را نوشته‌ام؛ حال اینکه بلوم (شخصیّت کتاب *اولیس*) علامهٔ دهراست و وقتی به شکسپیر بند می‌کند، خودش یک‌پا شکسپیر می‌شود ...» (فرزانه، ۱۳۸۰: ۴۴۲) و آن‌گونه که فرزانه می‌گوید آشنایی هدایت با جویس عمیق و جدّی بوده است: «هدایت در موقعیّت‌های مختلف از کار جویس تعریف می‌کرد؛ زندگی او را مطالعه کرده بود و از طرز کارش اطّلاعات دقیق داشت ... وقتی می‌پرسیدم که به‌جز بیان جریان فکر، جویس پایه‌گذار چه کار دیگر است؟ جواب می‌داد: جویس از به کار بردن هیچ تکنیکی روگردان نیست؛ مثلاً فنیگان را ... هر جمله و هر قسمتش را می‌شود با معانی مختلف خواند؛ مخصوصاً که جویس آنقدر لغت مرکّب می‌سازد که تو هیچ دیکسیونری پیدا نمی‌شود ...» (همان). دقیقاً معلوم نیست هدایت در کدام دورهٔ زندگی خود با جویس و دیگر نویسندگان روایت ذهنی آشنا شده است و بر این اساس نمی‌توانیم به طور قطع بگوییم که هدایت در زمان نگارش *سه قطره خون* و *بوف کور* آن‌ها را می‌شناخته است یا نه؛ امّا در مورد «فردا» به یقین می‌توان گفت که تأثیرپذیری هدایت از جویس آشکار است: داستان «فردا» متعلّق به سال‌های پایانی زندگی هدایت است (پنج سال قبل از مرگش) و قطعاً هدایت دیگر در این سال‌ها جویس و آثار او را می‌شناخته و هر آنچه دربارهٔ او می‌گفته، اگر متعلّق به سال‌های جوانی‌اش نبوده باشد، دیگر حتماً در سال‌های پایانی زندگی‌اش بوده است. دلیل دوّم اینکه هدایت تک‌گویی درونی مهدی زاغی را در فاصلهٔ میان خواب و بیداری قرار داده است - و البتّه تک‌گویی غلام هم پس از بیداری از خواب مستی و در حالت خواب و بیداری است - و این مورد، آشکارا ما را به یاد تک‌گویی درونی مشهور «مالی بلوم» در بخش پایانی *اولیس* می‌اندازد. اگرچه فضل تقدّم با چوبک است، امّا اگر انصاف دهیم، تلاش هدایت در خلق نخستین نمونهٔ تک‌گویی درونی و توجّه تمام او بر

زیبایی‌شناسی داستان، آگاهانه‌تر و جدّی‌تر و کم‌عیب‌تر از کار چوبک بوده است.

در تک‌گویی درونی، فرض بر این است که نویسنده از فرم اثر غایب است و دنیای ذهنِ شخصیّت، مستقیم بر خواننده عرضه می‌شود و از دخالت و توضیح و اظهارنظر نویسنده خبری نیست. هدایت تا حدّی در بهره‌گیری از این شیوهٔ روایتگری موفّق بوده است: در «فردا» آنچه ما می‌شنویم فقط «صدای ذهن» دو شخصیّت (مهدی زاغی و غلام) است. این صدای ذهن، هنوز بر زبان نیامده و در مرحلهٔ «پیشگفتار» است. مخاطبِ دو شخصیّت خودشان هستند و آنچه بر ذهنشان جاری می‌شود، انگیزه و محرّک روشنی ندارد. آن‌ها در حالت اندیشهٔ با خود و برای خود هستند و ما خوانندگان ناگهان در جریان ذهنیّات آن‌ها قرار گرفته‌ایم. هدایت هم ظاهراً تمام تلاش خود را کرده است که میان شخصیّت‌ها و خواننده حائل نشود و حضور خود را با توضیحات اضافی آشکار نسازد. او کوشیده است فقط «نشان» (Indicate) دهد؛ نه اینکه «افشا» (Rereal) کند و توانسته خواننده را از همان آغاز در ذهن شخصیّت فروبرد و او را تنها گذاشته است تا خود دریابد که این دو شخصیّت به چه می‌اندیشند و محتویّات ذهن آن‌ها چیست.

تک‌گویی نخست از آنِ مهدی رضوانی، معروف به مهدی زاغی است. او در شبی سرد و زمستانی در بستر دراز کشیده است و به صورتی گذرا و پاره‌پاره دربارهٔ زندگی و خویشان و دوستان و گذشته و آینده‌اش فکر می‌کند و آنچه در متن داستان آمده است، سیر اندیشه‌ها و محتویّات ذهن اوست. طرح کلّی تک‌گویی بر پایهٔ اطّلاع‌رسانی مستقیم نیست و خواننده هر آنچه را که بر مهدی زاغی گذشته است، خود باید از لابه‌لای جریان ذهن و واخوانی خاطرات او بیرون کشد و در نهایت آن‌ها را در ذهن خود مرتّب کند. قدم به قدم و با پیشروی روایت است که خواننده اطّلاعاتی را دربارهٔ زندگی و اندیشه و کارهای مهدی زاغی به دست می‌آورد ودر نهایت به جمع‌بندی و ارزیابی از او می‌رسد. تک‌گویی مهدی زاغی این‌گونه آغاز می‌شود:

«چه سرمای بی‌پیری! با اینکه پالتوم را رو پا انداختم، انگار نه انگار. تو کوچه‌ها چه سوز بدی می‌آمد! -امّا از دیشب سردتر نیست. از شیشهٔ شکسته بود یا از لای درز که سرما تو می‌زد؟ -بوی بخاری نفتی بدتر بود. عبّاس غرولندش بلند شد: «از سرما سخلو کردیم!» جلو پنجره حروف را پخش می‌کرد. نه، غمی ندارم! به درک که ولش کردم: اتاق دودزده، قمپز اصغر، سیاهی که به دست و پل آدم می‌چسبد، دو به هم‌زنی، پرچانگی و لوس‌بازی بچّه‌ها، کبابی «حق دوست»، رختخواب سرد. هر جا که برم، این‌ها هم دنبالم می‌آید. نه چیزی را گم نکردم» (هدایت، ۱۳۷۲: ۳۹۱).

در این بخش آغازین، ما نمی‌دانیم این گوینده چه کسی است - و ای کاش هدایت نام او را هم در آغاز

داستان ذکر نمی کرد تا در جریان روایت نام او فاش می‌شد؛ نمی‌دانیم دقیقاً در چه مکان و موقعیّتی قرار دارد و این مکان سرد کجاست؛ «عبّاس» کیست و گزارهٔ «جلو پنجره حروف را پخش می کرد» یعنی چه و به چه چیز اشاره دارد؛ اتاق دودزده کجاست؛ اصغر کیست؛ منظور از سیاهی‌ای که به دست و صورت می چسبد، چیست؛ «کبابی حق‌دوست» کجاست و «دو به هم‌زنی» بچّه‌ها چه بوده است و این بچّه‌ها که هستند و چه نسبتی با راوی دارند. این چیدمان آغازین، دقیقاً مطابق با آغاز تک‌گویی درونی، پر از ابهام است و فقط در ذهن خواننده پرسش ایجاد می کند و او را تحریک می کند تا داستان را ادامه دهد و سر از ماجرا درآورد. در ادامه و با پیشروی روایت است که این موارد روشن می‌شود و می‌فهمیم که زمان داستان، شبِ پیش از سفر مهدی زاغی به اصفهان است و همان شبی است که او روز قبلش از چاپخانه اخراج شده است. می‌فهمیم که مکان تک‌گویی هم اتاق سرد یک مهمان‌خانهٔ قدیمی و ناجور است و سرمای شب قبل در تک‌گویی مهدی زاغی، به شب قبلی اشاره دارد که مهدی در چاپخانه خوابیده بوده است. معلوم می‌شود که عبّاس و اصغر از همکاران مهدی در چاپخانه هستند: عبّاس عضو اتحادیه و حزب است و اصغر هم صفحه‌بند چاپخانه است که خودش را می گیرد و دیگران را می‌آزارد؛ کبابی حق‌دوست پاتوق نهارخوری کارگران چاپخانه است و بچّه‌ها هم همان همکاران مهدی‌اند؛ سیاهی چسبنده و پخش حروف و اتاق دودزده هم، همگی به فضای چاپخانه‌ای اشاره دارد که مهدی روز قبل از آن اخراج شده است.

به همین صورت، در ادامه در حین تک‌گویی مهدی زاغی می‌فهمیم که او شش سال آزگار است که از خانوادهٔ خود (پدر زمین‌دار و نامادری، مقیم در ساوه) جدا شده و دیگر از آن‌ها خرجی نگرفته است؛ معلوم می‌شود در این سال‌ها در چاپخانهٔ «بدخشان» و «بهار دانش» کار می کرده و مدّتی مستخدم «کافهٔ گیتی» بوده و به سبب دفاع از زنی بی‌پناه با سربازی آمریکایی درافتاده و شش ماه حبس کشیده است. می‌فهمیم که هوشنگ بهترین دوست مهدی بوده است و حالا در آسایشگاه مسلولین بستری است. در جریان اندیشه‌های مهدی درمی‌یابیم که او انسانی کم‌حوصله و دلزده و با خود درگیر است؛ نمی‌تواند یکجا بند شود و نمی‌تواند مانند خیلی‌ها به کارفرماها فقط بله قربان بگوید؛ امّا در کنار این‌ها انسانی کاری و باشرف و رفیق‌دوست نیز هست که رنگ و ریا نمی‌فروشد.

بخش دوّم داستان، تک‌گویی درونی شخصیّتی به اسم «غلام» است. در بخش اوّل، مهدی زاغی در تک‌گویی خود اشاراتی به غلام کرده است و ما فهمیده‌ایم که غلام از همکاران و دوستان مهدی در چاپخانه بوده است. تک‌گویی غلام این‌گونه آغاز می‌شود:

«دهنم خشک شده، آب که اینجا نیست، باید پاشم، کبریت بزنم، از تو دالان کوزه را پیدا کنم - اگر کوزه

آب داشته باشه. نه، کرایه‌اش نمی‌کنه، بدتر بدخواب می‌شم، امّا پشت عرق آب‌خنک می‌چسبد! چطوره یک سیگار بکشم؟ به درک که خوابم نبرد: همه‌اش برای خواب خودم هول می‌زنم! در صورتی که اون مرد ... نه، کشته شد. پیرهن زیرم خیس عرقه. به تنم چسبیده. این شکوفه دختر قدسی بود که گریه می‌کرد ...» (هدایت، ۱۳۷۲: ۳۹۷).

در بخش فوق، به‌جز اشاراتی گذرا که قبلاً مهدی به غلام داشته است، ما هنوز نمی‌دانیم غلام کیست؛ در چه موقعیّت و مکانی قرار دارد؛ از مرگ و کشته شدن چه کسی حرف می‌زند و زمان این تک‌گویی او چه رابطه‌ای با تک‌گویی مهدی دارد. در ادامه و با پیشروی روایت غلام است که می‌فهمیم زمان بخش دوّم، چهار پنج ماه پس از بخش نخست است. در خلال تک‌گویی غلام درمی‌یابیم که مهدی زاغی پس از رفتن به اصفهان، آنجا در چاپخانهٔ «زاینده‌رود» مشغول به کار شده است و در جریان اعتصاب کارگری به همراه دو تن از جوانان همکارش کشته شده است. معلوم می‌شود زمان تک‌گویی غلام، شب‌هنگام و پس از پریدن از خواب مستی است و این همان شبی است که غلام روز قبلش خبر مرگ مهدی را از زبان عبّاس، در چاپخانهٔ محل کار خود، شنیده است. در تک‌گویی غلام، ما اطّلاعات بیشتری دربارهٔ مهدی و زندگی او دریافت می‌کنیم و هر آنچه را که مهدی دربارهٔ خود نگفته است، از صدای ذهن غلام می‌شنویم؛ مثلاً می‌فهمیم که مهدی برای خرج دوا و درمان دوستش، هوشنگ، ساعت مچی خود را (تنها دارایی‌اش را) را فروخته است و به کسی چیزی نگفته است. برخی از واقعه‌ها هم که در تک‌گویی مهدی به آن‌ها اشاره شده بود، در تک‌گویی غلام نیز هست و در اینجا نقل آن‌ها کامل می‌شود؛ مثلاً رخداد درگیری و اختلاف مهدی با اصغر در بخش نخست هم هست؛ امّا مهدی به اجمال از کنار آن می‌گذرد؛ ولی در تک‌گویی غلام به تفصیل دربارهٔ آن رخداد و ریشهٔ اختلاف گفته می‌شود و ما نقل کامل آن را از غلام می‌شنویم. برخی از واقعه‌ها هم از دو منظر غلام و مهدی یادآوری و اندیشیده می‌شود و ما درمی‌یابیم که هر واقعه در ذهن این دو انعکاس یکسانی نداشته است و هر یک به گونه‌ای آن را درک و تفسیر کرده‌اند.

تک‌گویی دو شخصیّت از نوع واضح و روشن است و گنگی و ابهام چندانی در آن دیده نمی‌شود. زبانِ ذهن دو شخصیّت کمابیش واقع‌بینانه و آگاه به خود است و تا حدودی همان ترکیب منظّم زبان روزمره را دارد. پیداست که جریان ذهن مهدی و غلام، نه به شکل نخستین و پیشگفتار آن و همان‌گونه که بر ذهن آدمی جاری می‌شود، بلکه در هیئت پروردهٔ آن، از طریق جملات مستقیم و گاه توضیحی و نظم ساختمانی عبارات و گزاره‌ها بیان شده است. خوانندهٔ داستان با هجوم افکار و خاطرات دو شخصیّت در مرحلهٔ پیشگفتار ذهن روبه‌رو نیست. داستان، پراکندگی و عدم انسجام ذهنیّات را در مرحلهٔ پیشگفتار - که ذاتی

تک‌گویی درونی است –ندارد و اندیشه‌ها با نوعی نظم و ترتیب منطقی و عقلانی ارائه شده‌اند که دغدغهٔ نویسنده را در اطّلاع‌رسانی به خواننده نشان می‌دهد. هرچند در تک‌گویی‌های این داستان، مخاطبی وجود ندارد و شخصیّت در تنهایی خویش با خود می‌اندیشد، امّا به شیوه‌ای غیرطبیعی، بسیاری از نکات مبهم توضیح داده می‌شود. ذهن دو شخصیّت بیش از حدّ معمول، ایده‌ای واحد را دنبال می‌کند و کمتر پیش می‌آید که تداعی‌های ذهنی، سیر منظّم افکار را قطع کند؛ همهٔ این موارد دخالت و دست‌کاری نویسنده را در سامان‌دهی به ذهن شخصیّت نشان می‌دهد و گاه حالتی تصنّعی به تک‌گویی درونی داده است. افکار شخصیّت‌ها در حالات پیش از خواب و در خلسهٔ میان خواب و بیداری، چندان طبیعی به نظر نمی‌رسد و کنترل نویسنده مانع از آن شده است که شخصیّت‌ها در تفکّرات و مشغله‌های ذهنی خود مستغرق شوند. اگرچه واقعه‌ها از طریق واخوانی به ذهن شخصیّت‌ها راه می‌یابد، امّا جملات وصفی و معترضه –که ثمرهٔ دخالت نویسنده است– جریان تک‌گویی را از حالت طبیعی و سیّال آن خارج کرده است؛ در واقع هدایت با درج ملاحظات و وصف‌های پیوسته و ملموس، ذهن شخصیّت‌ها را به گونه‌ای کنترل‌شده عرضه کرده و حاضر نشده است خواننده را در تمام لحظات داستان با آن‌ها تنها بگذارد و این عدول از روایت ذهنی و چیدمانی است که خود برای داستان وضع کرده است. انگار هدایت بیم آن داشته که اگر همهٔ آنچه را که در خلوت شبانه در ذهن شخصیّت‌ها می‌گذشته، ثبت و عرضه کند، خواننده مطلب چندانی دستگیرش نشود. انگار او از فوران ذهن مهدی و غلام هراس داشته و ثبت سیّال آن را فراتر از سطح فهم و درک خوانندگان آن زمان می‌دانسته است؛ یا نه، خود توان خلق تک‌گویی‌ای تودرتو و مشحون از تداخل تداعی‌های درهم را نداشته و نتوانسته حدود و امکانات آن را خوب بالفعل کند. در بسیاری جاها اطّلاع‌رسانی مستقیم، مخلّ طبیعت روایت ذهنی شده است؛ مثلاً در بخش‌های زیر:

«رضا ساروقی که با هم تو چاپخانهٔ بدخشان کار می‌کردیم، حالا صفحه‌بند شده، دماغش چاقه.» (همان: **۳۹۲**) *«نمی‌دونم ذوق‌زده شدم یا می‌ترسم.»* (همان) *«بعد از شش سال کار تازه دستم خالی است. روز از نو روزی از نو! تقصیر خودمه، چهار سال با پسرخاله‌ام کار کردم، امّا این دو سال که رفته اصفهان ازش خبری ندارم. آدم جدی زرنگیه.»* (همان: **۳۹۳**) *«پارسال که چند روز پیشخدمت کافهٔ گیتی بودم، مشتری‌های چاق داشت، پول کارنکرده خرج می‌کردند. اتومبیل، پارک، زن‌های خوشگل، مشروب عالی، رختخواب راحت، اتاق گرم، یادگارهای خوب، همه را برای اون‌ها دست‌چین کردند ...»* (همان).

اشاره به محلّ کار مشترک راوی با رضا ساروقی، آوردن فعل «نمی‌دونم»، ذکر قیدهای «شش سال» و «دو سال» و اشاره به «جدّی و زرنگ» بودن پسرخاله، توصیف پیوسته و ملموس مشتریان کافهٔ گیتی و

بسیاری موارد دیگر، نه محصول ذهن و صدایِ اندیشهٔ مهدی زاغی که ریختهٔ قلم هدایت است؛ مثلاً طبیعی است که مهدی زاغی خصوصیّات پسرخالهٔ خود و مشتریان کافهٔ گیتی را می‌داند و اصلاً نیازی نیست آن را برای خود بازاندیشی و بازگویی کند و معلوم است که همهٔ این‌ها توصیفات و توضیحاتی است که نویسنده برای توجیه خواننده آورده است. این پروردگی و انتظامِ غیرطبیعی و آوردنِ گزاره‌هایی با بار اطّلاعاتی مستقیم و آشکار، در بسیاری از بخش‌های داستان سیر طبیعی تک‌گویی را به هم زده است و شرح و گزارش را چاشنی آن کرده است.

هدایت در شخصیّت‌پردازی از دو شخصیّت اصلی موفّق بوده و توانسته است خواننده را وادار کند تا هوش و حواس خود را به کار گیرد و در حین واقعه‌ها و نشانه‌های پراکنده در تک‌گویی آن‌ها، به جمع‌بندی و ارزیابی از آن‌ها برسد؛ امّا آنجا که از منظر این دو شخصیّت به افراد دیگر داستان نگریسته است، به توصیفات پیوسته و ملموس و اطّلاع‌رسانی مستقیم روی آورده و سیر طبیعی جریان ذهن را مختل کرده است؛ مثلاً در بخش‌های زیر:

«[پدر] همیشه آب دماغ رو سبیلش سرازیره، چشم‌هاش مثل نخودچی، زیر ابروهای پرپشت سوسو می‌زنه. چرا مثل بچّه‌ها همیشه تو جیبش غاغا لی‌لی داره و دزدکی می‌خوره و به کسی تعارف نمی‌کنه؟ من شبیه پدرم نیستم - با اون خانهٔ گلی قی‌آلود، رف‌های کج و کوله، طاق ضربی کوتاه، هیاهوی بچّه و گاو و گوسفند و مرغ و خروس که قاطی هم زندگی می‌کنند.» (همان: ۳۹۲) *«چه حیف شد! بچهٔ خوبی بود. چشم‌های زاغش همیشه می‌خندید. بچهٔ پاکی بود! چه پیش آمدی! بیچاره ... چهار پنج ماه پیش بود که با ما کار می‌کرد؛ امّا مثل اینه که دیروز بوده، نگاهش تو روی پیشانیش آمده بود. دماغش کوتاه بود و لب‌هاش کلفت. روی هم رفته خوشگل نبود؛ امّا صورت گیرنده داشت. آدم بدش نمی‌آمد که باهاش رفیق بشه و دو کلام حرف بزنه.»* (همان: ۳۹۸-۳۹۹)

در این بخش‌ها و نمونه‌های مشابه دیگر، توصیفات و توضیحات پیوسته و مستقیم اصلاً تناسبی با جریان ذهن ندارد. ساز و کار طبیعی ذهن اصلاً چنان نیست که بر روی توصیف پیوسته‌ای متمرکز شود و جنبه‌های ظاهری کسی یا چیزی را پی‌درپی و در قالب صفات متناوب به یاد آورد؛ بلکه هر بار در اندیشهٔ خود دربارهٔ یک شخصیّت، به بخشی از وجود و ظاهر او توجّه می‌کند یا فقط جنبه یا خصوصیّتی نظرگیر را که در ذهن رنگ و برجستگی دارد، به یاد می‌آورد؛ این موارد هم از جملهٔ اطّلاع‌رسانی‌های مستقیم است و ضعف روایت و دخالت بی‌جای نویسنده را آشکار می‌کند.

از ضعف‌های دیگر روایت داستان می‌توان به بافت و لحن تک‌گویی مهدی زاغی اشاره کرد: بافت و

لحن تک‌گویی مهدی زاغی چندان با عواطف و احساسات افراطی شخصیّت بی‌پناه و زخم‌خورده‌ای چون او تناسب ندارد. اندیشه و تک‌گویی او شسته رفته‌تر و گاه اجتماعی‌تر و فلسفی‌تر از ذهن آدمی با مشخّصات اوست؛ به دیگر سخن، گاه یأس و اعتراض او به اجتماع و هستی متناسب با شخصیّت او نیست. گزاره‌هایی چون *«من همهٔ دوست و آشناهام را تو یک خواب آشفته شناختم»*، *«زندگی دالان دراز یخ‌زده‌ای است»*، *«ما خون قی بکنیم و اون‌ها برقصند و کیف کنند»* نمی‌تواند متعلّق به آدم معمولی‌ای مانند مهدی باشد و ذهن را بیشتر به جانب تفکّرات هستی‌شناسانه و اعتراض اجتماعی خود هدایت سوق می‌دهد.

هدایت در دو بخش پایانی تک‌گویی مهدی زاغی و غلام، بهتر از جاهای دیگر توانسته پراکندگی افکار شخصیّت‌ها و خستگی و خواب‌آلودگی آن‌ها را نشان دهد:

«رختخوابم گرم‌تر شده ... مثل اینکه تک هوا شکسته ... صدای زنگ ساعت از دور می‌آد. باید دیروقت باشه ... فردا صبح زود ... گاراژ... من که ساعت ندارم ... چه گاراژی گفت؟ ... فردا باید ... فردا ...» (همان: ۳۹۷)

«خوب. من پیرهن سیاهم را می‌پوشم. چرا عبّاس که چشمش لوچه، بهش عبّاس لوچ نمی‌گند؟ گوادرات ... گو - واد - رات ... گو - وادرات - فردا روزنامه ... پیرهن سیاهم - فردا ...» (همان: ۴۰۴)

در دو بخش فوق، علامت (...) که نشان‌دهندهٔ پایان یک قطعه و وقفه و درنگی است که آدم را به مسیر ذهنی دیگری می‌اندازد، واژگان منفرد، تقطیع واژگان، تک جمله‌های پرت، انفصال کلام و بی‌نظمی عبارات تا حدی حالت خواب‌آلودگی و ناهوشیاری و خستگی دو شخصیّت را نشان داده است.

الگوی زمانی در هر دو تک‌گویی بر اساس الگوی زمان ذهنی است. زمان حال (زمانی که مهدی و غلام در آن قرار دارند) زمان پایهٔ روایت است و تک‌گویی آن‌ها از زمان حال آغاز می‌شود. شخصیّت در زمان حال، در حال اندیشه به خود و محیط اطراف خود است و سپس بر اساس تداعی‌های ذهنی به واقعه‌ای در گذشته رجعت می‌کند و سپس، یا دوباره به زمان حال می‌آید یا به واقعه‌ای در گذشتهٔ دورتر یا نزدیک‌تر پرتاب می‌شود. نوسان ذهن میان حال و گذشته در بخش‌های آغازین به خوبی نمایش داده می‌شود؛ مثلاً در آغاز تک‌گویی درونی مهدی زاغی، ذهن او از سرمای زمان حال آغاز می‌کند و سرما او را به یاد شب قبل در چاپخانه و سرمای آن می‌اندازد و به قرینهٔ سرمای چاپخانه، گفتهٔ عبّاس را دربارهٔ سرما به یاد می‌آورد و به قرینهٔ چاپخانه، اوضاع نامناسب و محیط کثیف آن در ذهن مهدی تداعی می‌شود و سپس خصوصیّات همکاران خود را واخوانی می‌کند و به قرینهٔ همکاران، ذهن او متوجّه «کبابی حق‌دوست» می‌شود؛ امّا در بخش‌های دیگر داستان، منطق زمان ذهنی به سهولت بر خواننده معلوم می‌شود و خواننده می‌تواند با استفاده

از قرینه‌های آشکاری که ذهن شخصیّت در اختیار او گذاشته، رخدادها و زمان‌ها را به راحتی مرتب کند. گفتیم که تک‌گویی درونی در این داستان از نوع واضح و آشکار است و یکی از لوازم روشنی و سادگی آن همین جابه‌جایی‌های سرراست و آشکار زمانی است. در یادآوری واقعه‌های گذشته، هدایت ذهن شخصیّت را بیش از حد انتظار کنترل کرده است: ذهن شخصیّت بر رخدادی تمرکز می‌کند و آن را کامل به یاد می‌آورد و پس از یادآوری و نقل ذهنی آن، به قرینه‌ای آشکار، متوجّه رخدادی دیگر می‌شود و آن را هم کامل یادآوری و نقل می‌کند و همین‌طور پیش می‌رود و گاه هم به زمان حال می‌آید؛ مثلاً مهدی زاغی در صفحهٔ دوّم تک‌گویی خود به تفصیل دربارهٔ پدر خود و ویژگی‌های اخلاقی و کارهای او می‌اندیشد و آشکارا می‌گوید که چرا از خانهٔ پدری متواری شده است، سپس به رخداد «کار خود با پسرخاله‌اش در طی چهار سال» اشاره می‌کند و پس از اتمام نقل آن، به واقعهٔ مربوط به کافه گیتی می‌پردازد و دربارهٔ آدم‌های آنجا و رفاه آن‌ها داد سخن می‌دهد و در ادامه رویداد درگیری خود را با سرباز آمریکایی به طور کامل به یاد می‌آورد و نقل می‌کند و همین‌گونه، قدم به قدم، واقعه‌های زمان‌های مختلف را مرور می‌کند و در فاصلهٔ میان یادآوری رخدادها گاهی نیز به زمان حال می‌آید. درنگ و تأمّل ذهن دو شخصیّت بر واقعه‌های گذشته، طبیعی و موافق حرکت ذهن نیست: در داستان، کمتر پیش می‌آید که ذهن یکی از شخصیّت‌ها در یادآوری رخدادی رفت و بازگشت‌های مکرّر داشته باشد؛ چنانکه طبیعت ذهن آدمی است، واقعه‌ها تکّه‌تکّه و پراکنده یادآوری و بازاندیشی نمی‌شوند و درهم نمی‌تنند. حاشیهٔ رخدادها درهم تداخل ندارد و به سادگی می‌توان میان آن‌ها حدّ و مرز تعیین کرد. ذکر دقیق قید زمان و مکان در آغاز نقل هر رخداد از ضعف‌های روایت است و با جریان ذهن تناسب ندارد. هیچ ذهنی در حالت طبیعی اندیشه و یادآوری این‌گونه حدود مکانی و زمانی را مستقیم برای خود ترسیم نمی‌کند:

«اون شب کنج راهرو کافه، اون سرباز آمریکایی که سیاه مست بود و از صورت پر خونش عرق می‌چکید، سر اون زنی رو که لباس سورمه‌ای تنش بود، چه جور به دیوار می‌زدا» (همان: ۳۹۴) *«بعد از شش سال کار، تازه دستم خالی است. روز از نو روزی از نو! تقصیر خودمه، چهار سال با پسرخاله‌ام کار کردم، امّا این دو سال که رفته اصفهان ازش خبری ندارم»* (همان: ۳۹۳). *«اون شب که دیروقت شد، جواز شب نداشتم؛ تو اتاق حروف‌چینی زیر گارسه خوابیدم»* (همان: ۳۹۸). *«حالا تو آسایشگاه مسلولین خوابیده. تو مطعبهٔ بهاردانش بغل‌دست من کار می‌کرد»* (همان: ۳۹۶). *«پریشب همسایگی ما چه شلوغ بود ... برای عروسی پسرش سه شب جشن گرفت»* (همان: ۳۹۸).

این موارد و موارد مشابه دیگر که در آن‌ها حدود مکان و زمان، قبل از نقل رخداد آورده شده، جزو

اطّلاع‌رسانی‌های مستقیم است و رنگ توضیحی دارد. این موارد متناسب با طبیعت ذهنی راوی نیست و نشان می‌دهد نویسنده آن‌ها را برای فهم خواننده تعبیه کرده است وگرنه ذهن شخصیّت بدیهیّات را برای خود تکرار نمی‌کند.

داستان کوتاه «فردا» درون‌مایه‌ای کاملاً اجتماعی دارد: جوانی ماجراجو و دمدمی‌مزاج، گرفتار آوارگی و بی‌پولی است و زندگی‌اش در پریشانی و بی‌خان‌ومانی می‌گذرد. جبر زمانه و سختی کار روزانه و عرف خشن اجتماع او را تحقیر و حیران کرده است؛ امّا نتوانسته فضیلت‌های انسانی و جسارت و اخلاق‌مندی را از او بگیرد. دفاع از زن بی‌پناه در برابر سرباز آمریکایی و فروختن ساعت برای مداوای هوشنگ، دو نشان آشکار از این فضایل اخلاقی است. او از سیاست بیزار است و برخلاف دوستانی مانند عبّاس و غلام، اهل هیاهو و جنجال تبلیغاتی برای اتحادیه و حزب نیست؛ امّا در نهایت فقط اوست که با صاحبان قدرت درمی‌افتد و جانش را در این راه از دست می‌دهد. قربانی شدن مهدی زاغی سبب شده است کسانی مانند غلام به خود بیایند و عذاب وجدان بگیرند. شجاعت و جسارت مهدی در زمان حیاتش درک نمی‌شود و پس از کشته شدنش است که در ذهن دیگران منزلت و شرف می‌یابد و برجسته می‌شود.

هدایت این درون‌مایه را با صراحت و سادگی هرچه تمام‌تر ارائه کرده و اصلاً آن را با پیچیدگی‌ها و دیگر دغدغه‌ها و مشغله‌های ذهن شخصیّت‌ها درنیامیخته است. هدایت دو شخصیّت داستان را مجبور کرده فقط ایده‌ای واحد و سیری مشخّص از افکار را حول یک موضوع در پیش گیرند و در واقع با تقلیل اندیشه‌های آنان بر روی یک موضوع اجتماعی، نگذاشته که دیگر اندیشه‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانهٔ آن‌ها سر برآورد. پیش‌تر گفتیم که یکی از بارزترین ویژگی‌های روایت ذهنی، پیچیدگی و چندلایگی و عدم وضوح درون‌مایه است. در روایت ذهنی، در کنار درون‌مایهٔ اصلی، چندین محتوای جانبی و افکار مرتبط و نامرتبط چاشنی کار می‌شود تا دستکاری و تقلیل ذهن شخصیّت به حدّاقل برسد و روایت طبیعی‌تر به نظر برسد؛ حتّی در بسیاری از روایت‌های ذهنی درخشان دیده می‌شود که درون‌مایه‌ای اصلی و کلّی وجود ندارد و هر خوانشی معنایی متفاوت و گاه متضاد را از دل متن بیرون می‌کشد. ذهن شخصیّت عرصهٔ اندیشه‌های جزمی و محتواهای قالبی و خطوط قرمز نیست؛ بلکه عرصهٔ تکثّر معنا و نسبی‌اندیشی در قبال پدیده‌های جهان هستی است و اگر نویسنده‌ای ذهن شخصیّت را فقط در مسیر پرورش درون‌مایه‌ای تک‌وجهی و سرراست بیندازد، نشان می‌دهد که فلسفهٔ روایت ذهنی را درنیافته است.

هدایت، پیش از خلق داستان «فردا»، در *سه قطره خون* و به‌ویژه در *بوف کور* به درون‌مایه‌هایی ژرف و دیریاب و به اندیشه‌هایی پیچیده و چندوجهی دست یافته و آن را در نظام نشانگی ذهن شخصیّت پرورانده

بود؛ امّا نتوانسته بود نظام زیبایی‌شناسی اثر خود را در دو حوزهٔ زبان و روایتگری با آن درون‌مایه‌ها هماهنگ و هم‌عرض کند و با ارائهٔ نظام پیچیدهٔ ذهن شخصیّت در قالب شرح و توضیح و گزارش گرفتار تناقضی ذاتی شده بود. این تناقض ذاتی، در داستان «فردا» به گونه‌ای معکوس پدیدار شده است: در اینجا هدایت توجّه و اهتمامی تمام بر زیبایی‌شناسی اثر نهاده است و برای بار نخست به تک‌گویی درونی شخصیّت و نمایش مستقیم ذهن او روی آورده است؛ امّا نتوانسته درون‌مایه‌ای چندوجهی و متکثّر را در این نظام زیبایی‌شناختی بگنجاند و متأسفانه آن را در خدمت مضمونی تک‌وجهی و تقلیل یافته درآورده است. در *سه قطره خون* و *بوف کور*، محتوا عالی است و فرم ناقص و نارس و در «فردا» فرم تا حدّی پرورده و مناسب است؛ امّا درون‌مایه معمولی و نازل. به دیگر سخن، هدایت در *سه قطره خون* و *بوف کور*، درون‌مایه‌ای ذهنی را در روایتی عینی قرار داده و در فردا، درون‌مایه‌ای عینی را در روایتی ذهنی گنجانده است. اگر هدایت می‌توانست در تک‌گوییِ درونیِ داستانِ فردا، درون‌مایه‌ای مانند درون‌مایهٔ بوف کور می‌پروراند، بی‌شک اثر او ارزشمندتر می‌شد.

نتیجه

صادق هدایت در داستان کوتاه «فردا»، برای نخستین بار در ادبیّات داستان ایران، شیوهٔ روایتگری را بر «تک‌گویی درونی» شخصیّت داستانی قرار داده است. آنچه خواننده می‌خواند، صدای ذهن دو شخصیّت اصلی داستان و انعکاس مستقیم جریان ذهن آن‌ها است. آشکار است که هدایت، متأثّر از نویسندگانی مانند جویس و پروست، آگاهانه روایتی ذهنی خلق کرده و کوشیده است زیبایی‌شناسی نوین این شیوهٔ روایت را در زبان فارسی محقّق کند. زیبایی‌شناسی این داستان قوّت و ضعف‌هایی دارد:

- پرتاب خواننده در میانه‌های جریان ذهن و اندیشهٔ دو شخصیّت داستان؛ پرهیز از اطّلاع‌رسانی مستقیم و تشریح موقعیّت در آغاز روایت؛ بهره‌گیری از زمانی ذهنی که پیوسته از حال به گذشته کشیده می‌شود؛ واخوانی گذشته و بازاندیشی آن از مجرای ذهن دو شخصیّت و تعمّد نویسنده در پنهان‌سازی خود؛ واداشتن خواننده در به‌کارگیری هوش و قوّهٔ استنتاج خود برای فهم پیرنگ داستان؛ پرهیز از نقل رخدادها در خطی سرراست و مستقیم در بخش آغازین تک‌گویی؛ مکمّل بودنِ روایتگری دو شخصیّت و شکل‌گیری کلیت روایت اثر از مجموع دو روایت جزئی و پرهیز از پردازش مستقیم دو شخصیّت اصلی، از مهم‌ترین قوّت‌ها و امتیازات روایت ذهنی داستان است و پیشرو بودن هدایت را در این حوزه —با توجّه به ادراک روایی آن زمان —نشان می‌دهد.

- کنترل بیش از معمول ذهن دو شخصیّت و محدودکردن آن‌ها به یادآوری چند رخداد عینی و بیرونی؛

ناهماهنگی موقعیّت دو شخصیّت (در حالت خواب و بیدار) با روشنی و ایضاح تک‌گویی درونی‌شان، ناتوانی در نمایش پراکندگی و سیّالیّت افکار و ذهنیّات دو شخصیّت؛ پیگیری خطّی مستقیم و ایده‌ای واحد در میانه‌های روایت، تشریح زمینهٔ رخدادها و ذکر دقیق و مستقیم قیدهای زمان و مکان در بخش اعظم روایت؛ توصیف مستقیم دیگر شخصیّت‌ها از مجرای ذهن دو شخصیّت اصلی؛ ذکر بدیهیّات ذهن شخصیّت روایتگر و اطّلاع‌رسانی‌های مستقیم به قصد آگاه‌سازی خواننده در بخش میانی و پایانی روایت، از مهم‌ترین ضعف‌های زیبایی‌شناختی و زبانی داستان است.

- تک‌گویی درونی شخصیّت و نظام زیبایی‌شناختی ذهنی داستان، آنگاه که معانی متکثّر و چندوجهی را بپروراند، ارزشمند است و می‌توان گفت روایت ذهنی تحقّق یافته است؛ امّا هدایت محتوایی تک‌وجهی، تقلیل یافته، عینی و بیرونی را در این ظرف زیبایی‌شناختی قرار داده و گرفتار تناقضی ذاتی شده است: معرفت‌شناسی داستان با زیبایی‌شناسی آن ناهماهنگ و حتّی متناقض است. اگر هدایت تکثّر، پیچش و سیّالیّت معنایی‌ای را که در *بوف کور* و *سه قطره خون* بدان دست یافته بود، در این فرم پرورده‌تر «فردا» نیز در نظر می‌داشت، بی‌گمان اثر او ارزشمندتر می‌بود.

منابع

آلوت، میریام (۱۳۶۸)، **رمان به روایت رمان‌نویسان**، ترجمهٔ علی‌محمّد حق‌شناس، تهران: مرکز.

الهی، صدرالدین (۱۳۸۰)، **با صادق چوبک در باغ یادها**، در کتاب «یاد صادق چوبک»، به کوشش علی دهباشی، چاپ سوّم، تهران: ثالث.

ایدل، له‌اون (۱۳۶۷)، **قصّهٔ روان‌شناختی نو**، ترجمهٔ ناهید سرمد، تهران: شباویز.

براهنی، رضا (۱۳۶۲)، **قصّه‌نویسی**، چاپ سوّم، تهران: نشر نو.

بهارلو، محمّد (۱۳۸۷)، **داستان کوتاه ایران**. چاپ سوّم، تهران: طرح نو.

بیات، حسین (۱۳۸۷)، **داستان‌نویسی جریان سیّال ذهن**، تهران: علمی و فرهنگی.

پاینده، حسین (۱۳۸۹)، **داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)**، جلد دوّم، تهران: نیلوفر.

پرهام، سیروس (دکتر میترا) (۱۳۴۹)، **رئالیسم و ضدّ رئالیسم**، چاپ چهارم، تهران: نیل.

تایسن، لیس (۱۳۸۷)، **نظریّه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار حسین پاینده، تهران: نگاه امروز: حکایت قلم نوین.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمّد نبوی، چاپ دوّم، تهران: آگه.

داد، سیما (۱۳۷۵)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

دیچز، دیوید و استلوردی، جان (۱۳۸۶)، **رمان قرن بیستم**، در کتاب «نظریّه‌های رمان»، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران:

نیلوفر.
ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
سارتر، ژان پل (۱۳۷۶)، **زمان در نظر فاکنر**، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، در کتاب «خشم و هیاهو» از ویلیام فاکنر، ترجمهٔ صالح حسینی، چاپ سوّم، تهران: نیلوفر.
طاهری، قدرت‌الله و لیلا سادات پیغمبرزاده (۱۳۸۸)، «نقد روایت‌شناسانهٔ «ساعت پنج برای مردن دیر است» بر اساس نظریهٔ ژنت»، **فصلنامهٔ ادب‌پژوهی**، دانشگاه گیلان، شمارهٔ ۷ و ۸، صص ۲۷-۴۹.
فرزانه، مصطفی (۱۳۸۰)، **آشنایی با صادق هدایت**، چاپ چهارم، تهران: مرکز.
کتل، آرنولد (۱۳۸۶)، **پیش‌درآمدی بر رمان مدرن**، در کتاب «نظریّه‌های رمان»، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
لاج، دیوید (۱۳۸۸)، **هنر داستان‌نویسی**، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نشر نی.
لوید، ژنویو (۱۳۸۰)، **هستی در زمان**، در کتاب «خویشتن‌ها و راویان در ادبیات و فلسفه»، ترجمهٔ منوچهر حقیقی‌راد، تهران: نشر دشتسان.
مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۰)، **خواندن فاخته**، در کتاب هم‌خوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری)، گردآورنده: حسین سناپور، تهران: نشر دیگر.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، جلد اوّل و دوّم در یک مجلّد، چاپ چهارم، تهران: چشمه.
نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۳)، **درآمدی بر مدرنیسم در ادبیّات**، اهواز: رسش.
هدایت، صادق (۱۳۷۲)، **داستان کوتاه «فردا»، در «مجموعه‌ای از آثار صادق هدایت»**، گردآوری و مقدّمه از محمّد بهارلو، تهران: طرح نو.